

George-Jahrbuch

Band 4 (2002/2003)

Im Auftrag der
Stefan-George-Gesellschaft

herausgegeben von
Wolfgang Braungart und Ute Oelmann

Max Niemeyer Verlag
Tübingen



Ursula Renner

Das Phantasma des ‚Natürlichen‘

Hofmannsthals Dialog mit der bildenden Kunst im Blick auf
Ludwig von Hofmann

„Es ist töricht zu denken, daß ein Dichter je aus seinem Beruf, Worte zu machen, herausgehen könnte“, stellt Hugo von Hofmannsthal in einem seiner frühen Aufsätze unumwunden klar.¹ Etwaige Einwände nimmt er gleich selbst vorweg: Gerade in Goethes Vorrede zur ‚Farbenlehre‘ gehe es darum, „die geheimnisvolle Sprache aufzuschließen, in der die Natur zu bekannten, zu unbekannten, zu verkannten Sinnen redet.“² Für Hofmannsthal ist es die Aufgabe der Poesie, eine solche Semiotik der Sinne zu stiften. „„Fühlen ist Kunst, nicht Natur, und die Lehrerin in dieser Kunst ist vor allem die Poesie““, zitiert er seinen Hochschullehrer Alfred von Berger.³ Soweit wäre Hofmannsthal Epigone einer klassisch-romantischen Tradition, sähe er sich nicht mit dem Problem konfrontiert, daß das Worte-Machen hoch belastet ist. Der zu Redeordnungen verkommene allgemeine Sprachgebrauch kann Erlebnisse und Gefühle weder generieren noch mehr kommunizieren. In dieser Falle steckt der Dichter, wenn er die ‚schweigenden Künste‘ für einen poetischen Diskurs der Unbegrifflichkeit zu nutzen sucht. Sie begründet die Verbindung von Sprachskepsis und Intermedialität in seinem Werk. Nicht erst mit dem legendären ‚Chandos-Brief‘ von 1902, wie die Forschung zumeist behauptet, sondern bereits seit den frühesten Publikationen Anfang der neunziger Jahre fragt Hofmannsthal, was der (Begriffs-)Sprache – für Nietzsche die „Begräbnisstätte

¹ Hugo von Hofmannsthal: Über ein Buch von Alfred von Berger. In: Ders.: Reden und Aufsätze I, 1891–1913, Frankfurt a.M. 1979 (Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch), S. 232 (im folgenden zitiert mit der Sigle RA I). – Teile dieses Aufsatzes sind publiziert in Ursula Renner: „Die Zauberschrift der Bilder“. Bildende Kunst in Hofmannsthals Texten, Freiburg 2000 (Reihe Litterae 55).

² Ebd.

³ RA I, S. 233.

der Anschauung“⁴ – entgegengesetzt werden kann, wenn sinnlich-psychische Erlebnisse intersubjektiv vermittelt werden sollen.

Eine Antwort findet Hofmannsthal im nonverbalen Zeichensystem der bildenden Kunst. Wie die bedeutungsimplizierten und deutungs-offenen Träume können auch bildliche Darstellungen Zeugnis ablegen von den „subjektiven Wahrheiten“ der Seele.⁵ Nicht daß sie vermeintlich mimetisch abbilden, zeichnet sie aus, sondern daß sie – als Schnittstellen von Wahrnehmungen und Empfindungen – etwas von der Tiefendimension des Lebens an die Oberfläche bringen. Da sie medial verfaßt sind, „transponieren“ sie das „Leben“ und machen anschaulich, „was sich im Leben in tausend anderen Medien komplex äußert.“⁶ Bilder, so könnte man dieses Diktum übersetzen, vermitteln etwas von der Komplexität des Lebens und reduzieren diese, indem sie eine Gestalt fixieren.

Biographisch, soviel sollte einleitend wenigstens erwähnt werden, gehört Hofmannsthal zu jenen Autoren der Jahrhundertwende, für die bildende Kunst selbstverständlicher Teil ihrer Umwelt und Erziehung war. So überrascht es nicht, daß der junge Autor sich anfangs neben literarischen Besprechungen auch mit Kunst- und Ausstellungskritiken zu Wort meldet. Und zwar nicht als Experte⁷ oder Multiplikator akade-

⁴ Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. I, München 1980, S. 886.

⁵ Hofmannsthal kritisiert den englischen Schriftsteller Oliphant, daß er nicht schreibe, „um Stimmungen seiner Seele in fein abgetönte und bezeichnende Worte zu kleiden, nicht um subjektive Wahrheiten in prächtigen bunten Bildern zu offenbaren“, sondern weil er „nützen, lehren, unmittelbar wirken“ wolle (RA I, S. 131). Damit verstößt er, so kann man diese Kritik deuten, gegen das Symbolismus-Programm: „Le but essentiel de notre art est d'objectiver le subjectif (l'extériorisation de l'idée) au lieu de subjectiver l'objectif (la nature vue à travers un tempérament) [also Zolas Naturalismus].“ Gustave Kahn im ‚Événement‘ vom 28.9.1886; zitiert nach [Paul Adam]: Symbolistes et Décadents. Hg. von Michael Pakenham, Exeter 1989, S. 6 (dt. Übersetzung in: John Rewald: Von van Gogh bis Gauguin. Die Geschichte des Nachimpressionismus. Neue, veränd. Aufl., Köln 1987, S. 83f.).

⁶ Hofmannsthal: Reden und Aufsätze III, 1925–1929 Aufzeichnungen (Anm. 1), S. 400. „Daher“, so Hofmannsthal in zeittypischer antinaturalistischer Polemik weiter, ist „der photographierte Dialog so falsch wie in ein Bild eingesetzte Edelsteine.“ (ebd.)

⁷ In einem späteren Brief an seine zukünftige Frau stellt Hofmannsthal sein eigenes – sichereres – ‚Laien‘-Urteil gegen das des ‚Experten‘ Hermann Bahr:

mischer Urteile, wie sie das 19. Jahrhundert seit der massenhaften Einrichtung von Museen und öffentlichen Ausstellungsstätten ausgebildet hatte, sondern als Agent einer neuen Wahrnehmung von Kunst: Bilder sollen Erlebnisse stiften. Hofmannsthal sucht, könnte man verallgemeinernd sagen, ästhetische Erfahrung nicht an die Wissensdiskurse seiner Zeit anzuschließen, sondern sie für eine Kommunikation über sinnliches Erleben fruchtbar zu machen. Es geht ihm nicht um eine Opolis, die neue Dinge sehen will, wie in den Naturwissenschaften des 19. Jahrhunderts, sondern um ein Schauen, das Dinge neu sieht.⁸

Die bildende Kunst ist für Hofmannsthal das Medium, in dem er, mehr noch als im eigenen der Literatur, Bedingungen der Kreativität, der kulturellen Transformation mentaler Bilder und der Semiose bedenkt. Sie ist ein Lebensthema Hofmannsthals, das Freundschaften und Beziehungen, etwa zu dem Maler und späteren Schwager Hans Schlesinger, zu Richard Beer-Hofmann und Hermann Bahr, später zu Sammlern wie Harry Graf Kessler, Eberhard von Bodenhausen, Alfred Walter Heymel, Julius Meier-Graefe oder eben zu Ludwig von Hofmann, prägt.

Von der Literatur einmal abgesehen, erfährt kein anderes Medium diese Aufmerksamkeit, keines wird in Hofmannsthal's Texten so häufig erwähnt wie die bildende Kunst. Zeugnisse dafür sind seine frühen Aufsätze und Rezensionen, die genannten Ausstellungsbesprechungen,⁹

„Der Bahr hat das Feuilleton über die ‚Medicin‘ vom Klimt noch nicht geschrieben. Wenn ich den Bahr über Malerei reden hör, denk ich mir immer, entweder muß er keine Augen im Kopf haben oder ich, ich glaube eher daß er keine hat, erstens ist mir dieser Glaube angenehmer und dann gefallen mir doch die alten Meister so unaussprechlich gut, und gewisse andre Sachen, wie Manet oder Degas, während er glaub ich keinen so ganz unmittelbaren, überzeugenden Eindruck von irgendetwas hat, sonst könnte er auch nicht unter seinen Einrichtungssachen manches so unglaublich ordinär-häßliche aushalten.“ (Frühjahr 1901; Deutsches Literaturarchiv Marbach.)

⁸ Rilke wird diesen Blick auf die Phänomene des „Neue Sehen“ nennen, welchen für ihn die Kunst Cézannes und Van Goghs bereits umgesetzt hatte. Es ist nicht auszuschließen, daß Hofmannsthal auf der Suche nach Erlebnisqualitäten ist, wie sie Clarence Irving Lewis in den Zwanzigerjahren mit dem Begriff der „Qualia“ bezeichnet hat. Vgl. ders.: Mind and the World Order, New York 1929.

⁹ ‚Die Malerei in Wien‘ (1893), ‚Internationale Kunst-Ausstellung‘ (1894), ‚Über moderne englische Malerei‘ (1894), ‚Ausstellung der Münchener Sezession‘ (1894), ‚Theodor von Hörmann‘ (1895). Rezensionen: Bierbaums ‚Stuck‘-Mono-

seine Einleitungen zur ‚Tänze‘-Mappe Ludwig von Hofmanns (1905) und zu den ‚Handzeichnungen aus der Sammlung Benno Geiger‘ (1920); aber auch an seinen Vortrag ‚im Hause des Grafen Lanckoronski‘ (1902) ist zu denken, an die Reiseprosa ebenso wie an viele Briefpassagen und Tagebuchnotizen.¹⁰

Schon der zeitgenössischen Kritik fielen die intermedialen Grenzgänge von Hofmannsthals Dichtung auf. So schreibt Felix von Poppenberg 1899:

„daß Poesie und Malerei einander neigen“ [...] Das liebt auch Hofmannsthal. Daher schreibt er über die Idylle „Nach einem antiken Vasenbild, Schauplatz im Böcklinschen Stil“.

Daher weckt er gern Assoziationen bildlicher Erinnerungen [...] Daher die Angabe: Zur Zeit der großen Maler. Daher, erweiterten Sinnes, die artistische Freude, bestimmten Kunststil im Gewand der Werke durchzuführen und damit mancherlei Bildungs-Resonanz zu wecken. Daher Prologe; die Etiketten: Moralität, Zwischenspiel; die Bezeichnung: *dramatis personae*.

Auch in manchen Requisiten glaube ich ähnliches zu sehn. In *Madonna Diana* scheint das äußere Motiv der Balkenszene, des Ammengesprächs, der Strickleiter bewußt shakespeareähnlich gewählt, um dadurch die Illusion des Renaissancespiels durch mitklingende Begleitvorstellungen zu verstärken.¹¹

graphie. Richard Muthers ‚Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert‘ (1895); alle in RA I.

¹⁰ Auch als Leser oder kollegialer Berater (etwa Hermann Bahrs bei seinen ständigen literarisch-dramatischen Ausstattungsproblemen) interessiert sich Hofmannsthal für Interieur und die Repräsentation optischer wirksamer Szenarien. Vgl. dazu den weitgehend noch unpublizierten Briefwechsel Hofmannsthals mit Hermann Bahr in der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien.

¹¹ Felix Poppenberg: Hugo von Hofmannsthal. In: *Neue Deutsche Rundschau* (Freie Bühne) 9, 1899, S. 64–77. Das Eingangszitat – recte: „daß Poesie und Malerei sich gegeneinander neigen“ – stammt aus Hofmannsthals Aufsatz ‚Francis Vielé-Griffins Gedichte‘ (1895) und bezieht sich dort auf Swinburne und seine Nachahmer (RA I, S. 204). Auch Richard M. Meyer sieht in seiner ersten umfassenden Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts diese Affinität: „Hofmannsthal erscheinen die Dinge als Basreliefs, wie in der sehr schönen ‚Idylle‘, oder als Gemälde, wie in seinem berauschend schönen ‚Tod des Tizian‘. Seine Phantasie ist von den bildenden Künsten stärker [als die Georges. U. R.] geschult, vielleicht auch etwas gebunden. Er reflektiert auch mehr, greift bewußt zum Symbol und schafft sein Schönstes, wo ein tief andeutender Sinn seiner Dichtung gleichsam die dritte Dimension verleiht. Stefan George hätte die ‚Ballade des äußeren Lebens‘ nicht dichten können, die das Märchenspiel des alltäglichen Lebens so tiefsinnig zu einem Fries spielender Putten stilisier-

In diesem Sinne spricht auch Alfred von Berger seinem ehemaligen Studenten, dem nunmehr prominenten Dichter, die Anerkennung aus, er habe die „durch sprachliche Künste von Malern geerntete neue Schönheit auch in die von der poetischen Phantasie entworfenen Bilder hinübergezaubert“.¹² Poppenberg hat dabei etwas beobachtet, was erst die Literaturtheorie des ausgehenden 20. Jahrhunderts zu systematisieren unternimmt: daß nämlich Bezüge zwischen Text und Bild auf verschiedenen Ebenen und durch unterschiedliche Strategien hergestellt werden können: Durch Titel oder Untertitel etwa, durch Bühnenanweisungen, Anspielungen, Rhetorik und Stil oder das Spiel mit Gattungsmustern.¹³

Uneinig waren sich die Zeitgenossen, ob ein solcher ‚pictorial turn‘ in der Literatur als avantgardistisch gutgeheißen oder als dekadent abgelehnt werden sollte. In welche Widersprüche man sich dabei verstrickte, zeigen die lobenden Worte des Literatur- und Kunstkritikers Hermann Ubell. In seinem Feuilleton über die ‚Blätter für die Kunst‘ rühmt er George und Hofmannsthal als die einzigen Dichter, die das Maßstäbe setzende Niveau der modernen bildenden Kunst erreicht hätten, und dennoch diskreditiert er ihr Verfahren als dekadent, weil sie sich eben daran orientiert hätten:

Es könnte nun vieles über das unleugbar starke decadente Element in diesen Dichtungen gesagt werden. Zum Beispiel über die mannigfache Anlehnung an die Werke der verwandten Künste, vor allem der modernen Malerei. Wie viele

ter Ornamente formt.“ Ders.: *Die deutsche Litteratur des Neunzehnten Jahrhunderts* (Das Neunzehnte Jahrhundert in Deutschlands Entwicklung. III), Berlin 1900, S. 926.

¹² Alfred Freiherr von Berger: Hugo von Hofmannsthal. In: Ders.: *Buch der Heimat*. Bd. 2, Berlin o.J., S. 287–305, hier S. 295. Was diesem als Gewinn erschien, war dem Naturalisten Ludwig Fulda ein Dorn im Auge: „Wenn Lessing heute wiederkäme [...], würde er sich genöthigt sehen, einen neuen Laokoon zu schreiben oder gleich mehrere. Denn es ist wirklich so, als wenn dies klassische Beispiel ästhetischer Grenzbestimmung in unserer Literatur gar nicht vorhanden wäre. Die Machtbezirke der einzelnen Künste sind wiederum in ein unentwirrbares Durcheinander gerathen und ein verwegenes Häuflein kritischer Insurgenten unternimmt straflos seine thatenfrohen Raubzüge von dem einen reichsunmittelbaren Gebiet ins andere.“ Ders.: *Moral und Kunst*. In: *Freie Bühne für modernes Leben* 1, 1890, S. 5–9, hier S. 5.

¹³ Vgl. Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a.M. 1993, S. 9–17.

Seiten im Werke Georges und Hofmannsthals verdanken solchen Anregungen ihren Ursprung; einer solchen Neigung die bereits künstlerisch präparierte Natur zu betrachten und nachzubilden [...]. Sie ist ein rechtes Charakteristikum der Decadence [...].

Im engsten Zusammenhang mit dieser Neigung ist die zumal bei Hofmannsthal bis zum Raffinement entwickelte Fähigkeit, die Natur und das Leben durch die Augen eines großen Malers anzusehen und in dessen Stile zu gestalten [...]. Wie manches Bild von Böcklin, wie manches Klingerblatt läßt sich aus der Dichtung Hofmannsthals lösen!¹⁴

Für Ubell ist die bildende Kunst *das* Medium der Avantgarde. Wo die Literatur sich dem antinaturalistischen Gestus ihrer deutschen Exponenten – Böcklin, Stuck, Klinger und Ludwig von Hofmann – annähert, sei sie *à jour*: Die Versuche intermedialer Transgression werden jedoch aus dem Kanon des Seriösen – Stichwort ‚decadent‘ – ausgeschlossen.

Auch Hofmannsthals eigenes Urteil über (bildende) Kunst oszilliert zwischen Affirmation und Kritik, je nachdem, ob er das Medium selbst, die öffentliche Diskussion, die literarische Kommunikation oder die Funktion der Kunst für den einzelnen oder die Gesellschaft insgesamt bedenkt. Die Tatsache, daß Kunstwerke eine ‚doppelte Existenz‘ führen – einmal „als unmittelbare Objekte, die in der ‚realen‘ Welt das sind, was sie sind (Leinwände, Laute, Texte), und einmal als Kunstobjekte, die zur alternativen Welt der Fiktion gehören“, ¹⁵ führt dazu, daß Hofmannsthal sich verschiedentlich zu widersprechen scheint. Ästhetischen Theorien gegenüber ist er mißtrauisch. Denn Theorien erscheinen ihm weder die Kunst (ihre ‚Fiktion‘) noch auch und vor allem das damit verbundene menschliche Tun, insbesondere den schöpferischen Akt, angemessen zu erfassen. So bekennt er in seinem berühmten Vortrag von 1906, ‚Der Dichter und diese Zeit‘, daß ihm „völlig die Mittel und ebenso sehr die Absicht“ fehlen würden, „in irgendwelcher Weise Philosophie der Kunst zu treiben“. Er hege, heißt es dort weiter, eine „heimliche und bestimmte Hoffnung“, daß Kunst sich auch für seine Zuhörer eher aus einem „chaotischen Gemenge von verworrenen,

¹⁴ Hermann Ubell: Die Blätter für die Kunst. In: Die Zeit 19, 1899, S. 122–124, hier S. 124 (zit. nach: Das junge Wien. Hg. von Gotthart Wunberg, Bd. II, Tübingen 1976, S. 998f.). Die Korrespondenz Hofmannsthals mit Ubell ist bedauerlicherweise verstreut und nur noch lückenhaft erhalten.

¹⁵ Elena Esposito: Code und Form. In: Systemtheorie Literatur. Hg. von Jürgen Fohrmann und Harro Müller, München 1996, S. 56–81, hier S. 66.

komplexen und inkommensurablen inneren Erlebnissen“ zusammensetzen möge als aus „festen Begriffen“. ¹⁶ Angesichts des Reichtums und der Dynamik innerer Erlebnisse erscheint ihm die theoretische, historische oder formal-deskriptive Bemächtigung der Kunst im Kondensat der Begriffe ein Geschäft mediokrer Geister. ¹⁷ Hofmannsthals Vortrag attackiert jene Redeordnungen, gegen die er, Nietzsche folgend, von Anfang an zu Felde gezogen war. Dem entspricht, daß er auch der sich herausbildenden Kunstgeschichtsschreibung skeptisch gegenübertritt. Das historische Bildungswissen wird als starre, die Phantasie hemmende Vor-Schrift verworfen, weil sie eigenes Erleben behindert und auch keine Sprache zur Verfügung stellt, um innere Vorstellungen mitzuteilen. ¹⁸

So bewegt sich Hofmannsthals Urteil über ‚Nutzen und Nachteil der Kunst für das Leben‘ im Radius von Ambivalenzen. Dies ist insofern signifikant, als es mit dem Wahrnehmungswandel um 1900 allgemein in Verbindung gebracht werden kann. Das historische Gedächtnis „als bürgerliche Bildung stiftende Kraft“, zu der Bilder ebenso gehören wie Texte, wird ebenso problematisch wie auf neue Weise reflektiert:

als Form der Organisation des Überlieferten und des Umgangs mit kulturellem Wissen [...], als Möglichkeit der Strukturierung der Welt im naturwissenschaftlichen wie im künstlerischen Bereich, als Nutzung der Archive der Überlieferung – aber zugleich auch als Ballast, dessen Preisgabe allererst Spontaneität und Neuschöpfung erlaubt [...]. ¹⁹

¹⁶ RA I, S. 54.

¹⁷ Vgl. dazu Nietzsches prägnante Begriffskritik in seiner 1903 veröffentlichten Schrift ‚Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne‘: „Jedes Wort wird sofort dadurch Begriff, dass es eben nicht für das einmalige ganz und gar individualisierte Uerlebniss, dem es sein Entstehen verdankt, etwa als Erinnerung dienen soll, sondern zugleich für zahllose, mehr oder weniger ähnliche, d.h. strenggenommen niemals gleiche, also auf lauter ungleiche Fälle passen muss. Jeder Begriff entsteht durch Gleichsetzen des Nicht-Gleichen. [...] Das Uebersehen des Individuellen und Wirklichen giebt uns den Begriff [...]“. (Kritische Studienausgabe, Bd. I, S. 880f.)

¹⁸ Nur wenige Jahre später wird mit der gleichen Stoßrichtung Benedetto Croce die Kunstkritik von dem theoretischen und philosophischen Argumentationszwang freisprechen. Ders.: Grundriß der Ästhetik, Leipzig 1913, S. 84.

¹⁹ Gerhard Neumann: Wahrnehmungswandel um 1900. Harry Graf Kessler als Diarist. In: Harry Graf Kessler: Ein Wegbereiter der Moderne. Hg. von Gerhard Neumann und Günter Schnitzler, Freiburg 1997 (Reihe Litterae 37), S. 47–108, hier S. 49f.

Hofmannsthals Suche nach einem Diskurs der Unbegrifflichkeit und einer ‚Semiotik der Sinne‘²⁰ steht in eben diesem kultur- und medien-geschichtlichen Kontext. Sie schließt ebenso an naturwissenschaftliche Wahrnehmungsanalysen an wie geistesgeschichtlich zum einen an eine nietzscheanisch geprägte Sprach- und Bildungskritik, zum anderen an Konzepte des Symbolismus, der die Künste synästhetisch zu vernetzen und den Spielraum des Sagbaren artistisch auszuweiten strebte. In einer nachgelassenen Notiz Hofmannsthals heißt es dementsprechend: „Man sucht heute in der Malerei Erlebnisse. / Formsinn ist lebendiger geworden / symbolistisches Verhältnis der Poesie zu den Elementen der bildenden Kunst (zur Landschaft)“. ²¹

Die Notiz macht deutlich, daß es Hofmannsthal nicht um *ekphrasis* im engeren Sinne geht. Selbst wo er bildliche Darstellungen zitiert, handelt es sich zumeist um eine Art ‚Refiguration‘, um ein kreatives Spiel mit dem visuellen Repertoire der Kultur²² oder, wie es die Nachlaß-Notiz formuliert, um die (wie auch immer im einzelnen realisierte) Übernahme von ‚Elementen‘ der bildenden Kunst.

Wenn Hofmannsthals Affinität zur bildenden Kunst, insbesondere zur Malerei, etwas mit Zeitkritik zu tun hat, die er am Sprachgebrauch festmacht, so fragt sich, was denn konkret seine Argumente sind? Be-klagt wird vor allem zweierlei: 1. die Destruktion von ‚Ganzheit‘ und 2. der Verlust einer Brücke zwischen dem psychischen System des Den-kens, Fühlens und Wahrnehmens und dem sozialen System der Gesell-schaft, der Sprache; einer vermittelnden Instanz, die Menschen mitein-

²⁰ So die glückliche Wendung von Gerhard Neumann: ‚Kunst des Nicht-lesens‘. Hofmannsthals Ästhetik des Flüchtigen. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 4, 1996, S. 227–260.

²¹ Diese Notiz aus dem Nachlaß (H VII 17.5b) steht im Kontext von Richard Muthers ‚Geschichte der Malerei‘. – Vgl. auch Stefan Georges Begründung für die Rückkehr ins symbolistische Paris 1892: „vorläufig aber lockt mich Paris. Ich gedeihe nicht unter [...] jenen zeitungsschreibern ohne jedes musika-lische oder malerische interesse. Dort aber leben dichter, die wahre künstler zugleich sind.“ Zit. nach Hans-Jürgen Seekamp u. a.: Stefan George. Leben und Werk. Eine Zeittafel, Amsterdam 1972, S. 25.

²² Der Begriff der ‚Refiguration‘, den Paul Ricœur für das Verhältnis von Ge-schichte und Erzählung benutzt, scheint mir auch geeignet, die Form der Inter-medialität in Hofmannsthals Texten zu charakterisieren. Vgl. Paul Ricœur: Zeit und Erzählung, Bd. III: Die erzählte Zeit, München 1991 (Übergänge. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt. 18/III), S. 160.

ander in Beziehung treten läßt und eine interaktive Kommunikation stiftet, welche die Isolation und Zerfaserung des einzelnen aufheben oder zumindest begrenzen könnte.

Mit einem solchen Notruf hatte erstmals Nietzsche das ausgehende 19. Jahrhundert alarmiert. Er entdeckte die „ungeheuerliche Krank-heit“ seiner Zeit darin, daß die Sprache „nun gerade Das [!] nicht mehr zu leisten vermag, wessentwegen sie allein da ist: um über die einfachsten Lebensnöthe die Leidenden miteinander zu verständigen. Der Mensch kann sich in seiner Noth vermöge der Sprache nicht mehr zu erkennen geben, also sich nicht wahrhaft mitteilen“. ²³ In dieser Krisensituation, so formuliert es Hofmannsthals ‚Mitterwurzer-Essay‘ von 1895, wächst den ‚schweigend ausgeübten Künsten‘ ihre besondere Anziehungskraft und Aufgabe zu. ²⁴ Im Sinne Nietzsches geht es dabei auch Hofmannsthal um das Lebendige, das Visionäre von Kunst. Schon in seinem Aufsatz über die obsolet empfundene akademische ‚Malerei in Wien‘ (1893) fordert er deshalb, daß die Leute

wieder Bilder sehen [müßten], Bilder, keine mit der Hand gemalten Öldrucke; sie müssen sich wieder erinnern, daß die Malerei eine Zauberschrift ist, die, mit farbigen Klecksen statt der Worte, eine innere Vision der Welt, der rätselhaften,

²³ ‚Unzeitgemäße Betrachtung IV‘, in: Kritische Studienausgabe, Bd. I, S. 455. – Am Jahrhundertende wird dieses Klagelied zum Chorgesang aller kritischen Geister: „Wir leben heute im Zeitalter des Schlagwortes. Vielleicht noch nie ist es so sehr Brauch gewesen, complicierte Erscheinungen mit einem Wort abzuthun, hinter dem häufig nicht einmal ein concreter Begriff steckt, als ge-rade heute. Durch diese Schlagwortmanie wird die Discussion ungemein ge-stört, manchmal geradezu unmöglich gemacht. Man versteht sich garnicht mehr, man will sich nicht verstehen. Man wirft ein sauber blank poliertes Schlagwort dem Gegner gleich einem Schild entgegen, daran sich dieser das Schwert schartig schlagen mag, und gefällt sich selbst in solch nutz- und erge-bnislosen Scheingefechten. So bedauerlich diese Erscheinung sein mag, so er-klärlich ist sie. Das Gebiet des allgemeinen Wissens hat heute so ungeheure Dimensionen angenommen, seine einzelnen Zweige haben sich dabei so unend-lich zerfasert und spezialisiert, der ganze gegliederte Organismus des geistigen Lebens der Gesellschaft ist ein derartig complicierter, für die individuelle Intel-ligenz nicht entwirrbarer Knäuel geworden, daß man es dieser Einzelintelli-genz nicht allzusehr verübeln darf, wenn sie in ihrer Hilflosigkeit Mittel sucht und Wege einschlägt, diesen gordischen Knoten zu lösen.“ Heinrich Ströbel: Litteratur-Psychiatrie. In: Freie Bühne 4, 1893, S. 421–428, hier S. 421.

²⁴ RA I, S. 479.

wesenlosen, wundervollen Welt um uns übermittelt [...]; daß Malen etwas mit Denken, Träumen und Dichten zu tun hat.²⁵

Das Publikum hänge an „Mätzchen und Kunststückchen“ und erkenne nicht, ob in dem Kunstwerk eine „Perzeption des Weltbildes in einer Weise“ dargestellt werde, die geeignet sei, sich „der Seele des Betrachters zu übertragen“.²⁶

Beinahe unmerklich spielen Hofmannsthals Überlegungen zur bildenden Kunst von der Rezeptionsebene zur Produktionsebene hinüber und bekommen damit jene Doppelperspektive, unter der er (bildende) Kunst zumeist ins Auge faßt.²⁷ Bilder geben der „inneren Vision der Welt“ eine Gestalt und damit der „wesenlosen Welt“, dem Nichts, Bedeutung. Dies ist das Geheimnis ihrer „Zauberschrift“.

Einer der für Hofmannsthal wichtigsten Freunde, der frühverstorbenen Eberhard von Bodenhausen, Manager, aber auch ein sensibler Kunsthistoriker, Mäzen und Sammler, äußert sich in der von ihm und Ludwig von Hofmann mitbegründeten Zeitschrift ‚Pan‘²⁸ zum Thema

²⁵ RA I, S. 526. Diese Einheit aus „Denken, Träumen und Dichten“ forderte Oscar Wilde vom Kritiker, was Hofmannsthal auf den Künstler überträgt: „such works as make him brood and dream and fancy“. ‚The Critic As Artist‘. In: Oscar Wilde: Intentions, Leipzig 1891 (The English Library 54), S. 121. Hier scheint die Umakzentuierung auf, die am Ende des Jahrhunderts gegenüber Zolas seinerseits einst avantgardistischem Programm vorgenommen wird. Statt der äußeren ‚Natur‘ ist am Jahrhundertwende die innere ins Blickfeld gerückt.

²⁶ RA I, S. 527.

²⁷ Vgl. dazu Hofmannsthals Bestimmung des Autors als ‚Schauender‘ in seinem ‚Bourget‘-Aufsatz: „Die kaum merkliche gleichartige Atmosphäre, in welcher sich alle Figuren eines Romanes bewegen, die ätherfeinen geistigen Schwingungen, welche sich aus dem Auge des Schauenden, des Autors, in das Geschaute, die dargestellten Seelenzustände, hinüberziehen und die auch das naturalistisch vollendetste Kunstwerk vom wirklichen Leben unterscheiden müssen [...]“ (RA I, S. 93). Aus der Schau wird Welt erschaffen, so wie es Nietzsches Zarathustra proklamiert: „Und was ihr Welt nanntet, das soll erst von euch geschaffen werden“ (Kritische Studienausgabe, Bd. IV, S. 110); entsprechend heißt es in Hofmannsthals ‚Malerei‘-Aufsatz über den Künstler: „die Welt schenkt er sich selbst.“ (RA I, S. 527)

²⁸ Zum Aufsichtsrat der von Julius Meier-Graefe, Otto Julius Bierbaum, Richard Dehmel und Eberhard von Bodenhausen gegründeten Genossenschaft ‚Pan‘ gehörten neben Ludwig von Hofmann auch Max Liebermann und Franz Stuck und die Kunsthistoriker Bode, Lichtwark und Seidlitz. Vgl. auch Gisela Henze: Der PAN. Geschichte und Profil einer Zeitschrift der Jahrhundertwende, Diss. phil. Freiburg 1974.

der zeitgenössischen Ästhetik. Man kann seinen Beitrag als eine Art Antwort auf oder Dialog mit Hofmannsthals Aufsatz über die ‚Malerei in Wien‘ lesen. Auch er besteht darauf, daß die bildende Kunst als „Sprache der Seele durch den Menschen“ dem Betrachter ein „inneres Erlebnis“ vermitteln solle und Energien und Entfaltungsmöglichkeiten freisetze: „...wenn du so“, schreibt Bodenhausen, „die Thore deines Herzens öffnest [...], dann wirst du neue Farben, neue Formen sehen, und neue Deutungen, neue Offenbarungen werden dir entgegenleuchten“.²⁹

Gerahmt wird Bodenhausens Beitrag von zwei Lithographien Ludwig von Hofmanns (Abb. 1 und 2). Die eine zeigt einen geflügelten Götterboten, der einem Menschenkind einen Trank reicht – eine Initiation mithin. Die andere eine Frau, die im Wasser wadet und ihren Blick zum Himmel richtet, einer Offenbarung entgegensehend – ebenfalls eine Initiation in ein namenloses Geschehen. Es läßt sich kaum deutlicher als an einem solchen Beispiel zeigen, auf welche Weise der Dialog zwischen den Künsten um die Jahrhundertwende zustande kommt: Nicht vornehmlich in einem illustrierenden Verhältnis beziehen sie sich aufeinander, sondern über analoge (produktions- und rezeptions-)ästhetische und thematische Konzepte.

Ludwig von Hofmann schafft für den ‚Pan‘ in der Zeit seines Bestehens zwischen 1895 und 1899 insgesamt 53 Arbeiten, und er entwirft die Einbändecke. Hofmannsthal seinerseits publiziert dort ebenfalls eine Reihe von Texten – Gedichte, Teile aus dem ‚Kleinen Welttheater‘ und ‚Verse‘ aus der ‚Frau im Fenster‘. Daß er Hofmann als Künstler wie als Person außerordentlich schätzte, belegen verschiedene Zeugnisse. Soweit bekannt, stammt die früheste Erwähnung aus dem März 1894, als er die ‚Internationale Kunstausstellung‘ bespricht und das Fehlen der „jungen Berliner“ bemängelt, unter ihnen Ludwig von Hofmann.³⁰ Im Dezember desselben Jahres lobt er ihn in seinem Artikel

²⁹ Eberhard von Bodenhausen: Entwicklungslehre und Aesthetik. In: Pan 5, 1900, S. 236–240, hier S. 238. Vgl. dazu Hofmannsthals Notiz zu den ‚Briefen des Zurückgekehrten‘: „den Deutschen die hohe Geistigkeit der Farbe aufschließen. aus Fromentin: eine Stelle über den Genter Altar eine über Rubens. ferner Delacroix. Bodenhausen. Goethe Farbenlehre“ (Hugo von Hofmannsthal: Erfundene Gespräche und Briefe. Hg. von Ellen Ritter, Frankfurt a.M. 1991 [Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe, Bd. XXXI], S. 436).

³⁰ RA I, S. 539.



Abb. 1: Ludwig von Hofmann: Götterbote. In: Pan 5, Heft 4, 1900, S. 236.



Abb. 2: Ludwig von Hofmann: Frauenakt in Landschaft. In: Pan 5, Heft 4, 1900, S. 240.

über die Ausstellung der ‚Münchener Sezession und der Freien Vereinigung Düsseldorfer Künstler‘ im Wiener Künstlerhaus als denjenigen

unter allen jungen Malern heute in Deutschland, der den größten Stil hat, die weiteste und herrlichste Weise, Schönheit zu gestalten. Oder eigentlich: er hat alles das noch nicht, aber man weiß genau, daß er es haben wird, morgen oder übermorgen, auf jeden Fall und ohne Zweifel, und daß man dann vor seinen Bildern weder an die Nachahmung des Puvis de Chavannes denken wird, noch an ziegelrote Baumstämme³¹ und anderes Unreife, sondern nur an die große Schönheit, die darin sein wird. Die Ansätze zu ganz Neuem und ganz Großem sind in dieser traumhaft absichtslosen Weise, die Gestalten von Menschen auf hellgrünen Wiesen zu verstreuen; und nur die sehr großen Maler drücken Dinge aus, die man zuerst vag empfindet, dann auf eine Formel bringt und am Ende erfunden zu haben glaubt, während sie doch in dem Bild sind: wir meinen die Art, wie in dem ‚Dekorativen Entwurf‘ der Jüngling mit dem rotschimmernden Haar und den schlanken Lenden den Zauber der Jugend ausdrückt mit ihrer Sehnsucht und Anmut und Kühnheit, wie in seinem metallenen Haar und seiner triumphirenden Hagerheit etwas Ergreifendes und Rührendes ist. Und doch stellt das Bild absolut nichts vor, will nichts, redet nichts: es gehen wenig Pedanten und Krämer vorüber, die es nicht insultieren, teils durch Beschimpfungen, teils durch die Art, wie sie es ansehen, das schweigend Schöne. Ja, es ist nichts, was Malerei nicht auszudrücken vermöchte, wofern sie nur nicht versucht, ihrem edlen *schweigsamen* Wesen untreu zu werden: wie ein Alchimist kann sie aus dem Leben die farbige Wesenheit herauskochen, und die hält den ganzen Wunderkreis des Daseins so in sich, wie die Gesamtheit der Töne oder Worte.³²

Im Jahre 1896 heißt es in einem Brief an die Eltern: „Die Karte aus Rom hat mich gefreut, besonders weil der Maler L. v. Hofmann darauf unterschrieben ist, den ich für einen der besten unter den lebenden Künstlern halte.“³³ 1898 äußert er sich beglückt darüber, daß seine

³¹ Vgl. dazu Hermann Bahrs Essay über die Ausstellung der ‚Secessionisten‘. Unter dem Titel ‚Rothe Bäume‘ [1894] setzt er sich mit der Kritik „der Leute“ über Hofmanns „rothe Bäume“ auseinander. Ders.: Renaissance. Neue Studien zur Kritik der Moderne, Berlin 1897 (wieder abgedruckt in: Hermann Bahr: Zur Überwindung des Naturalismus. Hg. von Gotthart Wunberg, Stuttgart u. a. 1968, S. 173–175, hier S. 173). Neben Hofmanns ‚Verlorenem Paradies‘ zeigte die Sezessions-Ausstellung noch seine Gemälde ‚Frühling‘ und ‚Am Scheideweg‘. Vgl. Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens (A. V.) ‚Secession‘, München ³1894, S. 18.

³² RA I, S. 558f.

³³ Deutsches Literaturarchiv, Marbach; zit. nach der Abschrift im Freien Deutschen Hochstift, Frankfurt a. M. Die Karte war Hofmannsthal vermutlich von den Eltern nachgeschickt worden.

Verse aus der ‚Frau im Fenster‘ „zwischen 2 Zeichnungen von Ludwig Hofmann zu sehen“ seien (Abb. 3 und 4).³⁴

1899 besucht Hofmannsthal den Maler in seinem Berliner Atelier,³⁵ und er begegnet ihm wiederholt im Umfeld Gerhart Hauptmanns und der Berliner Salons. Als Hofmann 1903 an die Weimarer Kunstschule gerufen wird, steht er, wie Hofmannsthal, in regelmäßigem Kontakt zu Kessler, van de Velde, Alfred Walter Heymel, Bodenhausen und zum Ehepaar Nostitz.³⁶ Im Mai 1912 besucht Hofmannsthal den ihm so sympathischen Künstler auf seiner Italienreise in Fiesole und freut sich auf ein Wiedersehen mit dem Ehepaar in Florenz.³⁷ Später verkehren die Hofmanns auch im Kreis um Ottonie von Degenfeld,³⁸ der Hofmannsthal sich über viele Jahre eng verbunden fühlt.

Wie angetan Hofmannsthal von den Bildern Ludwig von Hofmanns ist, dokumentiert ein Brief an Maximilian Harden, in dem Hofmannsthal auf Hardens soeben erschienenen Artikel über den Künstlerbund eingeht:

Sie können nicht denken, wie sehr mich Ihr schöner Aufsatz über den Künstlerbund gefreut hat. Er war so sehr schön, kraftvoll, ruhig – [...] und dann, was Sie vielleicht zu hören verwundert, mich interessiert diese Materie aufs leidenschaftlichste.

Die gegenwärtige Malerei, ich meine damit die französische Malerei von Manet bis Maurice Denis und van Gogh, ist für mich eines der Dinge, die mir das

³⁴ Hugo von Hofmannsthal – Harry Graf Kessler: Briefwechsel 1898 bis 1929. Hg. von Hilde Burger, Frankfurt a. M. 1968, S. 10; Hilde Burger ordnet diese „Verse“ fälschlich dem ‚Kleinen Welttheater‘ zu. Vgl. Pan 4, Heft 2, 1898, S. 79 und 87.

³⁵ Vgl. Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1890–1901, Berlin 1935, S. 282f.

³⁶ Zum Verhältnis Hofmannsthals zu Hofmann vgl. auch den Aufsatz von Susann Wünsch: Die Verheissung der Tänzerin Ruth St. Denis. Ludwig von Hofmann und der Weimarer Kreis. In: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich 1998, S. 119–135.

³⁷ Vgl. Hugo von Hofmannsthal – Helene von Nostitz: Briefwechsel. Hg. von Oswalt von Nostitz, Frankfurt a. M. 1965, S. 60 und 114.

³⁸ Vgl. Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel mit Ottonie Gräfin Degenfeld und Julie Freifrau von Wendelstadt. Hg. von Marie Therese Miller-Degenfeld unter Mitwirkung von Eugene Weber. Eingel. von Theodora von der Mühl. Erw. und verb. Aufl., Frankfurt a. M. 1986, S. 295 und 298. 1913 schreibt Ottonie an Hofmannsthal: „Mein Ludwig von Hofmann ist so schön, grad über meinem Schreibtisch hängt er und immer muß ich hinschauen und solch große Freude dran haben. [...] Mir geben gute Bilder noch nachhaltiger etwas wie gute Musik glaube ich doch.“ (ebd. S. 287)



Abb. 3: Ludwig von Hofmann: Schwanenweiher. In: Pan 4, Heft 2, 1898, S. 79.



Abb. 4: Ludwig von Hofmann: Küssendes Paar. In: Pan 4, Heft 2, 1898, S. 87.

Leben [...] verschönern. Diese Leidenschaft ist es, die mich mit Harry Kessler so sehr verbindet, aber auch mit anderen mir persönlich weniger nahe stehenden Menschen, wie mit Heilbut, mit Meyer-Gräfe [!]. Wie mußte ich mich freuen, von Ihnen anerkannt zu sehen, was ich anerkenne, abgewehrt, was ich abwehre.

Der Brief fährt mit einer für Hofmannsthals Moderne-Verständnis bezeichnenden Verteidigung Ludwig von Hofmanns fort:

Nur, ich darf Ihnen vielleicht etwas sagen, der ich genau so fern vom Fach bin wie Sie: ich fühle, daß Sie einem Menschen sehr unrecht gethan haben: Ludwig von Hofmann. Sein Zusammenhang mit Böcklin ist minimal, höchstens eine stofflich-poetische Anregung. Im métier, als Zeichner unvergleichlich bewegter Gestalten, gehört er ganz wo anders hin, descendiert von viel besseren Ahnen, nämlich mittelbar von den Pastellen von Degas, unmittelbar von Bonnard, ist aber dabei selbst eine sehr hohe Klasse – ich weiß wie Franzosen über ihn denken – und ist gar nicht, *aber gar nicht* ‚Heimathkunst‘. Glauben Sie mir: es ist mein ganzer Ehrgeiz, in diesen Dingen von jeder ‚Fach‘-routine frei zu bleiben und doch viel davon zu verstehen – leidenschaftlich – genießend davon zu verstehen.³⁹

In diesem Sinne schreibt Hofmannsthal in seinem Dankesbrief für ein Bild von Ludwig von Hofmann ein Jahr später an diesen:

Ich freue mich so sehr über das Bild, ich kanns Ihnen wirklich nicht genug sagen [...]
Jemand [...] sagte mir: er habe Ihre großen Bilder in Dresden⁴⁰ ganz wundervoll gefunden. [...] Die Tanzsachen in der Schwarz-Weiß-Ausstellung wirken

³⁹ 1.6.1905; Bundesarchiv Koblenz (jetzt auch in: Hugo von Hofmannsthal – Maximilian Harden: Briefwechsel. Hg. von Hans-Georg Schede. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 6, 1998, S. 7–115). Hardens (nicht gezeichneter) Artikel erschien am 27. Mai 1905 in der ‚Zukunft‘ (Bd. 51, S. 307–314) unter dem Titel ‚Deutscher Künstlerbund‘. Der von Hofmannsthal beanstandete Passus nennt als „Heimathkünstler“ abwertend Hans Thoma, Böcklin, Stuck und Ludwig von Hofmann: „Die neun Bilder des Herrn von Hofmann werden kaum noch beachtet.“ Böcklin wenigstens habe eine „neue Vision“ gebracht „von einem vorher uns unbekannten Planeten, den das zierliche Talent Hofmanns nur aus schlechten, verkleinlichenden Reproduktionen kennengelernt“ habe (ebd. S. 309f.). Gelobt werden – vor dem Hintergrund der Autorität des „Allgestalters und Schöpfers des Zauberspieles von Licht und Luft“ Monet (ebd. S. 309) und der französischen Moderne – vor allem Trübner und Liebermann (den er auch gegen antisemitische Invektiven in Schutz nimmt), Hodler und Gustav Klimt.

⁴⁰ Kunstaussstellung im van de Veldesschen Museumssal der Dresdner Kunstgewerbeausstellung 1906; Hofmanns Bilder sind heute im Museum in Weimar. Vgl. dazu Cuno Graf Hardenberg in: Deutsche Kunst und Dekoration 18, 1906,

wunderschön, ich glaube sie sind die einzige Sache von hohem Rang dort neben den magistralen, wundervollen Zeichnungen von van Gogh. Ihre Entwürfe für ‚Aglavaine [und Selysette‘ von Maurice Maeterlinck. U. R.] fand ich von der eigensten Schönheit: riet Reinhardt sehr, es im Großen Hause zu spielen [...].⁴¹

Was Hofmannsthal hier verschweigt, ist allerdings auch eine gewisse Skepsis gegenüber Hofmanns theaterpraktischer Tauglichkeit. Als es darum ging, seine ‚Bühne als Traumbild‘, in diesem Falle das ‚Geretete Venedig‘, statt durch Edgar Gordon Craig womöglich durch Ludwig von Hofmann verwirklichen zu lassen, schreibt er sorgenvoll an Harry Graf Kessler: „vielleicht thue ich ihm unrecht, aber er kommt mir recht vor wie der ‚deutsche Künstler‘, träumt und kann keine Lampe anzünden.“⁴²

Der einzige Text, der sich ausschließlich Bildern Hofmanns zuwendet, ist Hofmannsthals Einleitung zur ‚Tänze‘-Mappe aus dem Jahre 1905,⁴³ die eine Folge von zwölf Lithographien enthielt.⁴⁴ Um den

S. 675ff., und Ludwig von Hofmann: Handzeichnungen. Hg. von Edwin Redslob, Weimar 1918, S. 18, sowie den Briefwechsel zwischen Gerhart Hauptmann und Ludwig von Hofmann. Hg. von Herta Hesse-Frielinghaus, Bonn 1983, S. 69.

⁴¹ Brief vom 19.12.1906 in: Hugo von Hofmannsthal: Briefe 1900–1909, Wien 1937, S. 248f.

⁴² 1903; Hofmannsthal – Kessler, Briefwechsel (Anm. 34), S. 56.

⁴³ RA I, S. 575f. – Nach dem Ersten Weltkrieg soll Hofmannsthal noch einmal eine Mappe mit Lithographien Hofmanns, die ‚Rhythmen‘, einleiten, aber er sagt aus Gründen seiner Arbeitsbelastung ab. Aus Bad Aussee schreibt er am 23.8.1919: „Hier in dem kleinen Zimmer meiner Frau, dem grössten in dem winzigen Bauernhäuschen – wo ich schreibe: ist alles so wie ich es vor elf Jahren eingerichtet habe: an den weissgetünchten niederen Wänden hängen vier Sachen: eine Aktzeichnung eines so begabten als schönen jungen Menschen, der seit 5 Jahren an der chinesischen Grenze gefangen liegt [d.i. Erwin Lang. U. R.], eine kühne grosse Zeichnung des Zuccaro, und zwei reizende Pastelle von Ihnen. / Aber ich kann den Wunsch des Verlegers nicht erfüllen, seien Sie mir nicht böse. Es ist nicht zu sagen, was ich aufzuarbeiten habe.“ („...dass ich ein Dichter werden musste...“). Unveröffentlichte Briefe Hofmannsthals. Mitgeteilt und kommentiert von Rudolf Hirsch. In: NZZ 15./16.3.1980, S. 67.)

⁴⁴ Der Tanz ist prominentes Sujet in Hofmanns Gemälden wie auch in seinen Zeichnungen und Lithographien; s. dazu Verena Senti-Schmidlin: Der Tanz als Bildmotiv. Ludwig von Hofmanns 1861–1945, Bern – Frankfurt a.M. – New York 1999.

Kontext auszuleuchten, in dem sowohl die Bilder Hofmanns als auch Hofmannsthals Vorrede steht, seien ein paar grundsätzliche Überlegungen zur besonderen Form einer antikisierenden ‚Natürlichkeit‘ um 1900 vorausgeschickt, der Hofmanns Tanz-Serie huldigt.

Wie in der bildenden Kunst setzt auch in der Literatur nach 1900 eine Tendenz zur idyllisch-vergilischen Antike ein, die schon 1897 George,⁴⁵ etwas später Rudolf Alexander Schröder und Rudolf Borchardt in den Blick nahmen. Griechenlandreisen wie die Hermann Bahrs mit dem Archäologen Adolf Furtwängler und dem Kunsthistoriker Heinrich Sitte 1904, die Ludwig von Hofmanns mit Gerhart Hauptmann 1907 und die Hofmannsthals in Begleitung von Harry Graf Kessler und Aristide Maillol 1908 stehen in diesem Kontext.⁴⁶ In den klaren Formen der Antike wird eine Antwort auf die Dissoziations-tendenzen der Moderne gesucht. Griechisch-Antikes wird zur „Kulturformel des Natürlichen“.⁴⁷ 1910 beginnt Maillol mit den Holzschnitten zu Vergils ‚Eclogen‘, später illustriert er Schröders ‚Odyssee‘-Übersetzung, und auch Hofmann wird in den zwanziger Jahren Homer illustrieren.⁴⁸ Der ‚klassische‘ Symbolismus, wie ihn etwa Puvis de Chavannes und Marées repräsentierten,⁴⁹ öffnet dabei auch die Augen für einen bis dahin völlig unterschätzten Maler, für Nicolas Poussin. So gestaltet Hofmann seine Kulissen zur ‚Pandora‘ ‚im Poussinschen Stil‘, und entsprechend will Hofmannsthal wenig später das Bühnenbild zur ‚Ariadne‘ ‚im Poussinschen Stil‘ arrangiert wissen. In ihrer stilistisch-

⁴⁵ Vgl. Georges Satz: „Dass ein strahl von Hellas auf uns fiel: dass unsre jugend jetzt das leben nicht mehr niedrig sondern glühend anzusehen beginnt: [...] darin finde man den umschwung des deutschen wesens bei der jahrhundertwende.“ *Blätter für die Kunst*. 4. Folge, Bd. 1 und 2, 1897, S. 4. Vgl. auch Georges ‚Vorspiel‘ zum ‚Teppich des Lebens‘ (1899).

⁴⁶ Griechische Reisen lösten für eine Weile die klassischen italienischen Bildungsreisen ab. 1875 bis 1881 fanden unter der Regie von Ernst Curtius die Ausgrabungen Schliemanns in Olympia statt, dem bedeutendsten Heiligtum der Hellenen.

⁴⁷ Neumann, *Wahrnehmungswandel* (Anm. 19), S. 68.

⁴⁸ Homer: *Ilias. Odyssee*. Deutsch von J. H. Voss. Mit 93 Original-Holzschnitten von Ludwig von Hofmann. 2 Bde. (5. und 6. Behmer-Druck), Berlin 1923–24.

⁴⁹ Vgl. dazu Hofmannsthals Notizen zu einem Aufsatz über Puvis de Chavannes in: RA I, S. 573f., und Bernhard Böschstein: Notizen Hofmannsthals über Puvis de Chavannes. In: Für Rudolf Hirsch. Hg. vom S. Fischer Verlag (Redaktion J. Hellmut Freund), Frankfurt a. M. 1975, S. 191–203.

formalen Konstruktion verweist eine solche – nach Hofmanns Selbstdefinition – ‚neuidealistische‘ Bildlichkeit auf die Ordnung der Kunst, in der Thematik gibt sie sich als eine der mythologischen Erinnerung zu erkennen.

Die ‚gereinigte‘ Antike wird zur Metapher für ‚Natürlichkeit‘, mehr noch, zum Code, dessen Elemente – arkadisch-ideale Landschaften, unbekleidete oder mit leichten fließenden Gewändern bekleidete jugendliche Körper, rhythmische oder tänzerische Bewegungen, ritualisierte Körpersprache – sich zu einer Ästhetik im Dienste kultureller Erneuerung formieren. Die Tätigkeiten der Figuren sind nicht dem Alltag und der Arbeit verpflichtet, sondern sie sind, wie das Reiten der Jünglinge oder das Baden der Frauen, symbolisch-rituelle Handlungen, die eine kosmische wie gleichzeitig intime Verbundenheit mit den Elementen repräsentieren. Sie bezeichnen das Phantasma einer aufgehobenen Spaltung des Menschen in ein psychophysisches ‚natürliches‘ Subjekt und ein gesellschaftliches Objekt. Entsprechend eignet Hofmanns Akten keine Laszivität oder sexuelle Libertinage, die als Kehrseite ja gerade auf gesellschaftliche Disziplinierung und Viktorianismus rückverweisen; folglich gibt es auch keine Inszenierungen von Scham in den Bildern, ebenfalls Produkt reglementierender sozialer Kontrolle.

Selbst die Urszene menschlicher Erkenntnis, den Sündenfall, gestaltet Hofmann nicht als Augen-Blick der Scham oder Reue, sondern der Isolation (vgl. Abb. 5). Der biblische Mythos wird mit einem Pubertätsgeschehen zusammengeblendet, der Situation nach dem ersten Liebesakt. Dieser Akt initiiert aber offensichtlich nicht in die Liebe oder die Erwachsenenwelt (als Verlassen des vermeintlich asexuellen Kindheitsparadieses), sondern erscheint als ein den Jüngling und das Mädchen heillos entfremdendes Körperereignis. Verloren gegangen ist nicht die Unschuld, sondern – das zeigt die depressive Verstimmtheit an – verloren gegangen sind vertraute Körpernähe und Kommunikation.

Während zur selben Zeit beispielsweise Munch und Schiele, Wedekind, Huch und Hesse der Pubertät als einem individuellen Psychodrama Ausdruck geben, erscheinen bei Hofmann die jugendlichen Körper entindividualisiert. Sie haben kein Gesicht im Sinne physiognomischer Unverwechselbarkeit, weshalb man das Gesicht des Mädchens folgerichtig gar nicht sieht. Hofmanns Gestalten symbolisieren vielmehr im mythischen Paradigma des Sündenfalls eine Situation fundamentaler menschlicher Einsamkeit.

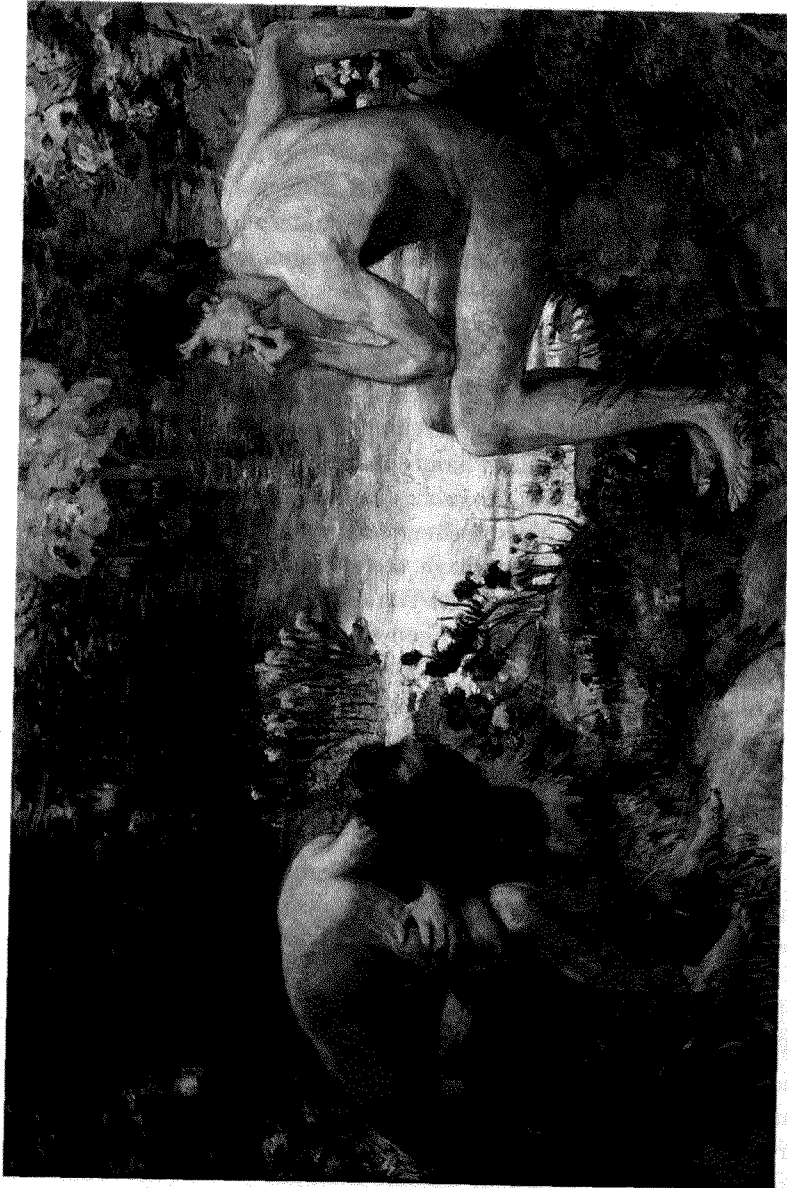


Abb. 5: Ludwig von Hofmann: Das verlorene Paradies, um 1893, Hessisches Landesmuseum Darmstadt.

Gegen solcherart Isolation entwerfen die ‚neuidealistischen‘ Idyllen des Malers Visionen der Zurücknahme gesellschaftlich-zivilisatorischer Dissoziation und erinnern an jene vermeintlich anthropologischen Konstanten wie ungebrochene Lust und Sinnlichkeit.

So avancieren um 1900 Rhythmus, Tanz und Harmonie zu zentralen Bildformeln einer ‚Ästhetik der Natürlichkeit‘; sie stehen für eine ‚höhere Lebendigkeit‘.⁵⁰ Nietzsche hatte dem Tanz als Keimzelle der Tragödie einen herausragenden Platz in der Genealogie der Kunst eingeräumt. Rhythmus und Bewegung figurieren als Ausdruck vitaler Lebenskräfte, als Formen der Feier des Daseins. Unter solchen Vorzeichen wird der Tanz zu einem Leit-Motiv auch in Hofmanns Malerei. Kein Thema hat Hofmann öfter gestaltet und variiert. Getanzt wird in der freien Natur, unbekleidet, halbbekleidet oder in einfachen Gewändern. Bekleidete und nackte Körper stehen einander nicht spannungsvoll gegenüber, wie es etwa Manet mit seinem provozierenden Pastiche aus großbürgerlichem Picknick und giorgioneskem arkadischem Idyllenzitat, Gesellschaft und Mythos in seinem berühmten ‚Déjeuner sur l’herbe‘ (1863, Musée d’Orsay, Paris) in Szene gesetzt hatte, sondern sie bezeichnen lediglich verschiedene Grade ‚natürlicher‘ Ver- oder Enthüllung. Hofmanns Figuren unterstreichen nicht die Geschlechterdifferenz, vielmehr suchen sie sie zu nivellieren, worauf etwa die jugendlichen, tendenziell androgynen Körper verweisen. Die schlichten, zeitlosen Gewänder unterstreichen die sanft fließenden oder ekstatischen Gebärden der Tanzenden. Ihre rhythmischen Bewegungen vollziehen sich in einer selbstbestimmten freien Form, scheinen keinem anderen Gesetz zu folgen als dem des eigenen Bewegungsimpulses und den Klängen der Musik. Die Musik ist zwar gelegentlich durch die antiken Instrumente Kithara, Flöte oder Tamburin optisch in Szene gesetzt, wesentlich häufiger jedoch erscheint sie indirekt repräsentiert, in ihrer Wirkung auf die Gebärden der Figuren etwa oder als ‚Echo‘ in den bewegten Formen der Natur. Da die Klänge vornehmlich durch Bewegung und Rhythmus visualisiert sind, tendieren die Bilder formal zum Friesartigen und zum Ornamentalen. Rhythmus wie Ornament basieren auf demselben Prinzip der Wiederholung. Die freien rhythmischen

⁵⁰ Vgl. dazu Walter Salmen: Tanz im „Beziehungszauber“ der Künste um 1900. In: Literatur in Bayern. Hg. vom Institut für Bayerische Literaturgeschichte der Universität München, September 1991, S. 2–11.

schen Bewegungsabläufe gehorchen dabei keiner starren, den Körper disziplinierenden Ordnung, wie es die Choreographie des Gesellschaftstanzes oder des traditionellen Balletts vorschreibt. Entsprechend sind die Figuren nicht in Innenräumen ‚eingeschlossen‘, sondern sie bewegen sich in der freien Natur. Bei dieser befreiten Körperlust handelt es sich gerade nicht, wie im ‚Sündenfall‘, um ein isolierendes Geschehen; vielmehr verhalten sich die Figuren ‚sozial‘ in dem Sinne, daß sie durch ihre tänzerisch-rhythmischen Bewegungen einander gemeinschaftlich verbunden oder gemeinsam von der nie feindlichen Natur umfassen sind.

Dem widerspricht nicht der Eindruck einer oft hoch stilisiert wirkenden Gebärdensprache; sie markiert eine rituelle Hingabe, formuliert gleichsam ‚Pathosformeln‘, mit denen dem Lebensprinzip gehuldigt wird. In einer solchen symbolistischen Kunst des Jugend-Stils erhält der Körper „als Ausdrucksorgan des Menschen [...] eine neue semiotische Dignität“.⁵¹ Das ‚Leben‘ hat den Ort des Sakralen besetzt, und die Kunst dient seiner Repräsentation und Memoria.⁵² Tanz wie kultisch-ritueller Gestus feiern ‚das Leben‘ als höchstes Gut: „Im Tanze nur weiß ich der höchsten Dinge Gleichnis zu reden“, hatte Nietzsche geschrieben. Der *elan vital* ist nach Henri Bergson die Triebfeder der Existenz. Ludwig von Hofmanns Bilder suchen diese Lebensschwungkraft im Zeichen des Tanzes optisch in Szene zu setzen. Ein solches Unternehmen korrespondiert, dies sei wenigstens angedeutet, mit den alternativen Reformbewegungen der Jahrhundertwende – der Freikörperkultur, der Jugendbewegung oder etwa Jaques Dalcrozes 1911 bei Dresden gegründeter ‚Schule Hellerau für Rhythmus, Musik und Körperbildung‘ und Rudolf von Labans Schule der freien und absoluten ‚Bewegungskunst‘. Gemeinsames Anliegen ist, die Kräfte des Körpers und der Seele in Einklang zu bringen, sie aus ihren gesellschaftlich-

⁵¹ Neumann, Wahrnehmungswandel (Anm. 19), S. 50.

⁵² Als Harry Graf Kessler im Sommer 1903, ganz zu Anfang seiner und Ludwig von Hofmanns Weimarer Tätigkeit, eine Hofmannsthal-Inszenierung (den ‚Tod des Tizian‘) für das Freilichttheater der Erzgroßherzogin konzipierte, bei der die Damen und Herren der Gesellschaft spielen sollten, rechtfertigt er dem entsetzten Dichter gegenüber das Unternehmen so: Die „Dilettanten [...] hoffe ich vielleicht vermessener Weise, so weit zu bringen, daß Ihre Musik ihre natürliche Nuancen-pracht bewahrt, während ich die *Gebärde* dadurch aus der Region des Dilettantischen freizuhalten versuchen werde, daß ich sie, wahrscheinlich mit Ludwig von Hofmann und Vandavelde zusammen gewissermaßen stilisiere.“ (Hofmannsthal – Kessler, Briefwechsel [Anm. 34], S. 49.)

konventionellen Codierungen zu befreien, Sinnlichkeit und Energie – diese ‚Geschenke des Lebens‘ (Hofmannsthal) – zu aktivieren.

Konsequenterweise vollzieht sich auch in der Tanzpraxis ein grundlegender Wandel.⁵³ Neben dem großen Russen Nijinsky, neben Isadora Duncan, Loie Fuller und den Wiesenthal-Schwestern werden zwei Tänzerinnen, die Japanerin Sada Yaccoo und Ruth St. Denis, Protagonistinnen eines neuen Ausdruckstanzes. „Abends zum fünften Male in Sada Yacco“, schreibt 1900 ein faszinierter Harry Graf Kessler in sein Tagebuch:

Sie verbindet Alles, was ein Todeskampf an Rhythmus und Farbenharmonien hervorbringt, zu einer Art von furchtbar schönen Tanzbild [...] Die das Auge treffenden Reize sind künstlerisch so richtig, die Sinnesgefühle verbinden sich deshalb so rein und so mächtig, daß sie selbst bei uns sentimental erzeugten Europäern [...] das sentimentale Mitgefühl zurückdrängen [...].⁵⁴

Wie ein Echo darauf erscheint Hofmannsthals Begeisterung für Ruth St. Denis, der er 1906 mit seinem Aufsatz von der ‚unvergleichlichen Tänzerin‘ ein Denkmal setzt⁵⁵ und von der er Kessler vorschwärmt: Sie erscheint ihm als „ein Geschöpf für dessen Existenz wir der Welt nicht genug dankbar sein können. Fast die einzige Sache für mich die *lebendig*, absolut unsentimental und so grandios wie Griechisches ist.“⁵⁶ (Vgl. Abb. 6 und Abb. 7.)

⁵³ Vgl. dazu Gabriele Brandstetter: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde, Frankfurt a. M. 1995.

⁵⁴ Kessler: Tagebuch 22. 7. 1900; zitiert nach Alexandre Kostka: Harry Graf Kesslers Überlegungen zum modernen Kunstwerk im Spiegel des Dialogs mit Henry van de Velde. In: Kessler, Wegbereiter der Moderne (Anm. 19), S. 161–186, hier S. 178. Vgl. dazu ‚Mme Sada Yacco est à Paris‘. In: *femina* 7, Nr. 163, 1. Nov 1907, S. 490f.

⁵⁵ RA I, S. 496–501.

⁵⁶ Hofmannsthal – Kessler, Briefwechsel (Anm. 34), S. 175. Kessler hatte Hofmannsthal auf die in seinem Auftrag entstandenen Zeichnungen der St. Denis für die Zeitschrift ‚Kunst und Künstler‘ aufmerksam gemacht: „Gerhard Hauptmann sagte mir neulich, er denke daran, für die St. Denis eine Pantomime (ohne Worte) zu erfinden. Ludwig von Hofmann zeichnet sie auf meine Anregung in verschiedenen Stellungen für Kunst und Künstler.“ (14. 9. 1906, ebd. S. 139) – Zur Funktion des Tanzes bei Hofmannsthal s. Mathias Mayer: Der Tanz der Zeichen und des Todes bei Hugo von Hofmannsthal. In: *Tanz und Tod in Kunst und Literatur*. Hg. von Franz Link, Berlin 1993 (Schriften zur Literaturwissenschaft 8), S. 351–368, und Gabriele Brandstetter: Der Traum vom anderen Tanz. Hofmannsthals Ästhetik des Schöpferischen im Dialog ‚Furcht‘. In: *Freiburger Universitätsblätter* 112, 1991, S. 37–60.



Abb. 6: Ludwig von Hofmann: Ruth St. Denis, um 1906, Städt. Galerie Albstadt.



Abb. 7: Ludwig von Hofmann: Ruth St. Denis, Kohle 1906/07, Privatbesitz.

In seinem ‚Prolog zu Ludwig von Hofmanns *Tänzen*⁵⁷, jener Mappe mit 12 Lithographien Hofmanns für den Insel-Verlag in Leipzig (vgl. Abb. 8a–l),⁵⁸ die auf Vorschlag Harry Graf Kesslers zustande kam, rühmt Hofmannsthal eben diese „griechische Seele“, die ihm aus den Bildern entgegenkomme. Bildzeichen dafür ist ihm die ‚natürliche‘ Nacktheit der Figuren: „Diese Gestalten erzählen nichts als ihre Nacktheit: sie erfüllen rhythmisch den Raum, und die Einbildungskraft kann sie durchspielen und wiegt sich auf ihnen“.⁵⁹ Ihre Nacktheit erscheint Hofmannsthal ‚rein‘, weil sie weder Begehren verkörpert noch Begehren im Betrachter auslöst. Vielmehr entwerfen die zarten, in leichten Umrissen gestalteten Figuren rhythmische Formen, welche die Phantasie des Betrachters mitschwingen läßt:

Ein ganz weich zurückgebogener Nacken; ein weiblicher Arm, so steil emporgerect, daß die Höhlung unter der Achsel flach wird; ein faunisches Reiten nackter schlanker Glieder auf nackten Schultern; ein Hocken an dem Boden, tierhaft, die Hand bei der Ferse; Weibkörper an einen Stierleib gedrängt; ein Reigen von Mädchen, nackt bis an den Gürtel: aber von der Wollust aller dieser Dinge ist die Üppigkeit weggeschnitten, und frühlingshaft sind sie aus *einer* Welt mit den jungen Bäumen, die sich auf Frühlingshügeln gegen reinen Him-

⁵⁷ RA I, S. 575f. – In einem Brief aus Wels in Oberösterreich an Ludwig von Hofmann vom 18.7.1905 heißt es: „die Mappe mit den Probendruckern kam im Juni zu mir und wochenlang war es mir eine reine Freude, immer hier und da wieder die schönen Blätter eins vom andern zu heben und sie Freunde genießen zu lassen. Für die Einleitung drängten sich nur zu viele Möglichkeiten verlockend auf: ein Dialog zwischen dem Museumsdirektor, dem Dichter und der Tänzerin; eine Reihe kleiner Briefe von Menschen, die die Mappe gesehen hätten; ein längerer Brief von mir an Heymel gerichtet. Endlich fand ich es doch für die Publikation am richtigsten, wenn ich die einfachste Form wählte: eine möglichst konzentrierte sachliche und doch von ‚Fachlichkeit‘ freie Einleitung. Mit dieser beschäftigte ich mich einige Tage sehr intensiv und sie ist auch nahezu fertig: mindestens drei Viertel stehen auf dem Papier (sie wird keineswegs voluminös). Da kam diese unglückselige Einrückung dazwischen. Ich mache hier eine sehr anstrengende Dienstübung und kann nicht hoffen, die reingestimmten Stunden gerade für die abschließenden Sätze hier zu finden. Aber sobald ich frei bin, finde ich sie natürlich sofort: denn innerlich sind sie längst gefunden. [...] Anfang August geht das Manuskript sicher ab.“ (Briefe 1900–1909 [Anm. 41], S. 207.) Notizen zur Einleitung der ‚Tänze‘-Mappe haben sich im Nachlaß Hofmannsthals, Freies Deutsches Hochstift Frankfurt a.M., erhalten.

⁵⁸ Sie erschien in einer Auflage von 200 nummerierten Exemplaren.

⁵⁹ RA I, S. 575.

mel heben [...] Es ist eine griechische Seele, die in sich das Glück dieser Rhythmen gefunden hat.⁶⁰

Was den betrachtenden Dichter anzieht, sind die ästhetisch-harmonisierten Linien ‚geglätteter Körpertiefen‘, welche der bedrohlichen sexuellen Sprengkraft ledig sind. Eingebettet in ihre Umgebung geben die Figuren ihre differente Körperlichkeit auf, verbinden sich mit der frühlingshaften arkadischen Landschaft und den Formen der Natur. Solcherart Sublimierung, würden wir heute, psychoanalytisch-aufgeklärt, hinzufügen, sichert dem Betrachter Distanz, läßt ihn jedoch gleichwohl an einer Form von Sinnlichkeit partizipieren. Hofmanns Bilder inszenieren, der animierte Dichter hat gerade das goutiert, im Ästhetischen ihren eigenen Schleier und den geschützten Blick schon mit: formal in ihrer stilisierenden Linienführung und inhaltlich in der historisch zeitlosen und geographisch ortlosen Landschaft, in der sich der ewiges Werden und Vergehen symbolisierende Reigen der jugendlichen Akte bewegt. Das Codewort dafür ist ‚das Griechische‘: „Der diese Mappe schuf, hätte dürfen ‚Daphnis und Chloe‘ illustrieren oder den Theokrit [...] Denn was wäre griechisch, was dürfte uns griechisch heißen, wenn nicht dies: eine Wollust des Daseins, der ihre Schwere genommen ist.“⁶¹

Für den zeitgenössischen Betrachter Hofmannsthal zeichnen die Lithographien Hofmanns aus, daß sie sich von der dionysischen Antike der Orgien, Mysterien und Bacchanale, welche die ‚dekadente‘ Literatur und bildende Kunst des Fin de siècle mit ihrer ‚Choc-Ästhetik‘ favorisierte, absetzen. Nicht „Wollust“, mit der sich „zu viele Düfte und auch Verwesendes und Erstickendes“ mischen, keine „schwülen Hüllen“, sondern eine „keusche“ Nacktheit, „wie wenn zweie im Tanze sich begegnen, umschlingen und wieder lösen.“⁶² Es ist dies „die eigentlich erotische Pantomime“, von der Hofmannsthal wenig später in seinen ‚Wegen und Begegnungen‘ (1907) sprechen wird. Sie zielt nicht auf den Akt der Erfüllung, sondern auf das inspirierende Potential der Begegnung. Hofmanns Hinwendung zu einer solcherart ‚natürlichen‘ Antike bewertet Hofmannsthal als kulturellen Fortschritt. Was

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ RA I, S. 575f.

⁶² RA I, S. 576.

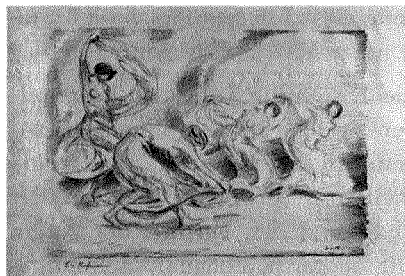


Abb. 8a



Abb. 8b

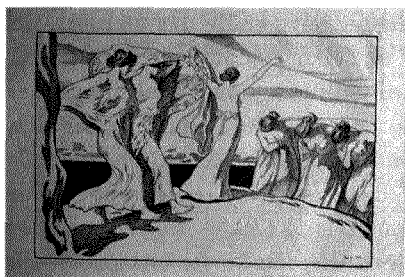


Abb. 8c



Abb. 8d



Abb. 8e



Abb. 8f

Abb. 8a–f: Lithographienzyklus aus der Mappe „Tänze“ 1905. (2 Seiten)



Abb. 8g

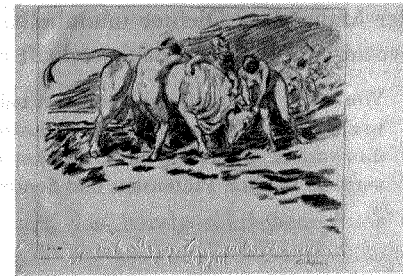


Abb. 8h



Abb. 8i

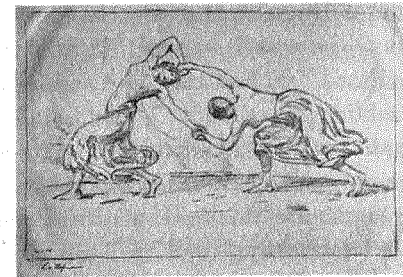


Abb. 8j



Abb. 8k

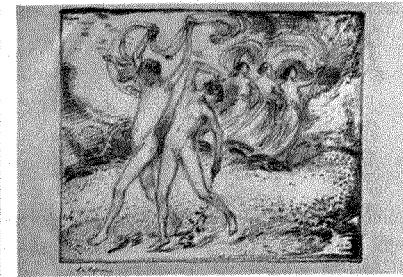


Abb. 8l

der Maler dem Dichter uneinholbar voraushat, er kann sie „wortlos“ evozieren – in der „Zauberschrift der Bilder“:

Wie vieles aber muß sich verändert haben, welch innere Spannungen und Entspannungen, Umwandlungen von Leere zu Fülle, von Sehnsucht zu Besitz setzt dies voraus, daß heute ein Deutscher dergleichen aus sich heraus zu schaffen vermag, so ohne Prätension und Sentimentalität, wortlos gleichsam.⁶³

⁶³ Ebd. – Die Vorlagen zu den Abbildungen wurden freundlicherweise vom Ludwig-von-Hofmann-Archiv, Zürich, zur Verfügung gestellt.